

« Saules » de Saint-Denys Garneau : une esquisse?

Normand De Bellefeuille

Volume 7, numéro 1, 1973

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/600272ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/600272ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-921X (imprimé)

1918-5499 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

De Bellefeuille, N. (1973). Compte rendu de [« Saules » de Saint-Denys Garneau : une esquisse?] *Voix et images du pays*, 7(1), 137–150.
<https://doi.org/10.7202/600272ar>

« *Saules* » de Saint-Denys Garneau : une esquisse ?

Quels que soient les impératifs critiques qui y président, la lecture d'un texte ne peut être que partielle et imparfaite. Appréhender la polysémie de l'œuvre ne doit pas être certes le dessein immédiat d'une lecture unique, individuelle, « marquée » par les conditions socio-culturelles dont elle se réclame. Toujours le texte se dérobe, s'esquive devant l'approche inquisitrice de la critique. Il se fait avare et ne révèle que progressivement les diverses articulations qui le sous-tendent et ce, tant au niveau du signifiant que du signifié.

Nous ne proposons donc qu'un infime fragment de la réalité du texte. Nous ne proposons que notre « droit » de lecture de l'œuvre, que l'« esquisse » d'une perception intégrale du poème. Aussi ne retenons-nous qu'une perspective limitée dans notre étude de ce poème de Saint-Denys Garneau. Précisons donc notre hypothèse initiale.

« *Saules*¹ » étant extrait de la section de *Regards et Jeux dans l'espace* intitulée « Esquisses en plein air », la relation entre l'arbre et l'univers ambiant nous est-elle effectivement décrite sur le mode de l'esquisse ? À priori peut-être contestable, cette démarche n'en demeure pas moins, malgré son caractère purement opératoire et surtout restrictif, une façon méthodique de révéler l'organisation cohérente et logique du texte.

Ainsi, une première lecture du poème nous démontre que cette « vision » du poète-artiste qui va de sa toute première perception du phénomène à décrire jusqu'à

1. Page 17 dans l'édition critique de Jacques Brault et Benoît Lacroix, *Saint-Denys Garneau : œuvres*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1971. Cahier IV du *Journal* sous le titre « les Saules », daté du 1^{er} juin (1935). Paru sous le titre « Saules » dans la *Relève*, vol. III, n°2, décembre 1936, p. 55. Dans la table des matières de l'édition originale de *Regards et Jeux dans l'espace*, il est intitulé « Les Grands Saules chantent ».

l'« œuvre-esquisse » qui en résulte s'effectue en trois moments distinctement énoncés dans le poème.

Le premier (première strophe), correspondant aux impressions immédiates de l'artiste, se traduit au niveau du signifiant par l'emploi de figures spontanées, « inconsciente » à ce stade de la perception ; et au niveau du signifié, par un désordre des éléments en cause (arbres/ambiance), dû au trouble perceptif du poète-artiste. Dans ce premier temps l'artiste « subit » la vision qui s'impose à lui de façon vague parce que non activement appréhendée :

Les grands saules chantent
Mêlés au ciel
Et leurs feuillages sont des eaux vives
Dans le ciel

La deuxième étape (strophes deux et trois) se caractérise par un recul face au phénomène à décrire. C'est le moment de la raison, de l'observation. Les figures « gratuites » des premiers vers font place à une littéralité presque totale, alors que l'analyse visuelle du phénomène abolit la confusion en établissant de façon précise la véritable articulation des éléments en jeu (arbre/ambiance). Le poète, conscient, domine sa vision en restaurant son autonomie dans la relation sujet-objet.

Le vent
Tourne leurs feuilles
D'argent
Dans la lumière

Et c'est rutilant
Et mobile
Et cela flue
Comme des ondes

On dirait que les saules coulent
Dans le vent
Et c'est le vent
Qui coule en eux.

Finalement (strophe quatrième), le sujet réorganise l'univers perçu dans une description synthétique et cohérente. La métaphore réapparaît, unique cette fois (la métaphore de l'eau), non plus « subie », « inconsciente », mais choisie et profon-

dément unifiante. Nous assistons alors, non plus à une confusion des termes de la relation (arbres/ambiance), mais à une « fusion » lucide de ceux-ci, à une abolition de la relation même.

C'est des remous dans le ciel bleu
 Autour des branches et des troncs
 La brise chavire les feuilles
 Et la lumière saute autour
 Une féerie
 Avec mille reflets
 Comme des trilles d'oiseaux-mouches
 Comme elle danse sur les ruisseaux
 Mobile
 Avec tous ses diamants et tous ses sourires.

Nous décelons donc dans la démarche du poème deux évolutions parallèles et conséquentes. Premièrement, le sujet percevant tend à une vision totale et « logique » de la relation arbre/ambiance. Il évolue vers une compréhension du phénomène. Deuxièmement, cette prise de conscience des véritables liens régissant le phénomène en abolit le caractère différentiel (arbre *versus* ambiance), pour en révéler la dimension osmotique (fusion arbre-ambiance). La découverte des éléments en action confirme leur profonde unité.

Saint-Denys Garneau privilégie en effet ces synthèses de la nature : « J'aime la lumière sur toutes choses, et j'aime les arbres, et le vent et les arbres, les arbres surtout, mais peut-être à cause de la lumière en eux. [...]... cette transparence que je recherche... l'idée de fluidité qui me hante depuis longtemps². » Cette prédilection du poète pour de tels spectacles-synthèses tient à deux aspects apparemment contradictoires de son esthétique.

Premièrement, son inclination pour « les formes non solides, mouvantes... paysages de montagnes à travers lesquels passe le vent, chante le vent³ ». Deuxièmement, « un souci du concret, de l'action agie, de la chose personnifiée, poussée parfois à l'excès⁴ ».

Cette alliance du diaphane et du tangible, c'est, selon Garneau, la lumière qui la réalise le plus adéquatement. Cette lumière insaisissable, fluide, mais tout de même « si charnelle... cette lumière si vibrante, matérielle⁵ » offre au poète la lati-

2. *Correspondance*, p. 958. (Édition Brault-Lacroix ; nous utilisons toujours cette édition.)

3. *Journal*, p. 347 (en parlant de la symphonie n° 1 de Sibelius).

4. *Ibid.*, p. 327 (en parlant d'Alphonse de Châteaubriant).

5. *Ibid.*, p. 364.

tude nécessaire à sa subjectivité créatrice. La lumière transforme les apparences et permet d'y déceler des significations nouvelles : « le grand art consiste à dépasser la réalité et non à la fuir. Il faut qu'on puisse se dire « C'est comme cela : et quelque chose de plus. » C'est dans ce « plus » que réside l'art⁶. »

Précisons donc les diverses étapes de cette double démarche qui va de la confusion à une claire exposition des faits, de la dualité à l'unité, de la contradiction à la réconciliation des apparences en cause.

première strophe : PERCEPTION CONFUSE.

Les grands saules chantent. Déjà cette image conventionnelle résume la confusion propre au premier quatrain. En attribuant aux saules, en soi inertes, une activité clairement perceptible par le spectateur, le poète révèle l'ambiguïté de sa vision. Il confond « l'agissant » et « l'agi », la cause et l'effet (ce qui est le propre de la métonymie). Une lecture naïve de la description nous fait pressentir la présence du vent comme cause réelle de cette activité. Cette confusion dans la perception sous-tend déjà la grande intimité de la relation, de l'interaction intensive des éléments.

La proximité spatiale des saules et du ciel, univers ambiant (proximité peut-être impliquée dans l'épithète *grands*), se prolonge dans une concrétisation littéraire du « mélange » : *Mêlés au ciel*. Ne retenons pour l'instant que le sens commun du verbe « mêler » : juxtaposer, les arbres sont juxtaposés au ciel. Le poème illustre en quelque sorte le passage de ce sens du verbe à sa signification plus rare et plus concrète : osmose, fusion. Si ce deuxième vers concrétise la rencontre métonymiquement présente dans le premier vers, il n'est pas aussi explicite sur l'identité véritable du deuxième terme de la relation : le vent. En reliant les saules au « ciel », il semble que le sujet passe d'une perception auditive à une perception d'ordre visuel (cette impression se vérifiera principalement dans le vers suivant). C'est d'ailleurs cet emploi métonymique du mot « ciel » (en admettant que le vent fasse partie intégrante du ciel) qui évoque ce sens de juxtaposition du verbe « mêler » plutôt que celui d'une véritable fusion (sens qu'aurait amené l'emploi du mot « vent »).

Et leurs feuillages sont des eaux vives. Cette précision de la perspective, en ce qui concerne un des termes de la relation (on passe des « saules » aux « feuillages »), entraîne presque logiquement une précision du contexte métaphorique de la relation. En effet, la métonymie (doublée d'une métaphore : « chante » à la place

6. *Journal*, p. 348.

La note 7 a été supprimée.

de « bruire ») du premier vers fait place à une métaphore « faible⁸ ». Par contre, si l'énonciation se précise, l'énoncé reste confusément le fruit d'une perception subie, spontanée.

Ainsi avons-nous un état (feuillages = eaux vives) conféré directement à la nature des feuillages, sans mention de la cause véritable de cet effet (le soleil sans doute). Tout comme dans les premiers vers nous avons l'agi (saules) présenté comme agissant (vent), nous avons ici un attribut accidentel et provoqué (principalement par l'action de la lumière) décrit comme un sème intrinsèque et essentiel des feuillages (les feuillages *sont...*). Donc vent et soleil ne sont présents que dans leurs manifestations concrètes, que dans leurs effets perceptibles immédiatement et de façon sensible. Vent et soleil sont « révélés » par la médiation d'un repère plus tangible : les saules et leurs feuillages.

De plus, si nous discutons la nature même de ce rapprochement entre le feuillage et l'eau, il nous apparaîtra de prime abord comme inhabituel et même récusable. En effet, l'« imagination matérielle » privilégie plus volontiers une comparaison entre l'eau et le ciel, à cause, il va sans dire, de leurs traits communs : bleuité, immatérialité, fluidité. Nous pouvons légitimer ce rapport feuillages-eaux vives par l'intimité du mélange entre les saules et le ciel. Les saules mêlés au ciel deviennent eux-mêmes un élément foncièrement céleste, donc, par homogénéité, une métaphore de l'eau.

Si le feuillage est ainsi intégré à la dimension céleste, ce n'est pas exclusivement à cause d'une proximité spatiale des éléments, mais bien parce qu'il ajoute à cette similitude conventionnelle eau-ciel. Il ajoute au ciel le relief, le relief qui lui confère les reflets et les mouvements propres à l'onde. Il fait fonction de révélateur de l'action du soleil et de l'action du vent. Par la présence du feuillage, l'invisible est rendu visible (on retrouve donc encore une fois cette alliance du tangible et du diaphane :

Dans la lumière leur feuillage est comme l'eau...
 Ils ruissellent comme j'ai vu ce printemps
 Ruisseler les saules eux l'arbre entier
 Pareillement argent tout reflet tout onde
 Toute fuite d'eau passage
 Comme du vent rendu visible⁹.

8. S'il y a suppression du translatif « comme », le thème (feuillages) et le phore (eaux vives) restent dans une relation d'analogie clairement posée par l'emploi du verbe copule (sont) comme médium.

9. « Pins à contre-jour », p. 18.

C'est en captant vent et soleil que le feuillage devient vivace. Cette « vivacité », déjà présente dans le premier vers sous forme de personnification (« chantent »), amorce un véritable registre animiste et même érotique qui s'explicitera au cours du poème. Dans la relation saules-ambiance, l'arbre acquiert véritablement une nature féminine. Cette féminité, évidente dans le premier poème intitulé « Saules¹⁰ », est corroborée dans le présent texte par ce rapprochement entre les saules et les eaux vives, lesquelles, selon Bachelard, évoquent la féminité et même la nudité.

Le dernier vers de cette première strophe répète l'indication du second vers en situant le phénomène *Dans le ciel*. Cette situation « dans le ciel » du phénomène décrit empêche, pour l'instant, une identification totale des éléments (arbres et ambiance ne font pas encore un). Par la reprise de l'emploi métonymique du mot « ciel » (ici l'on se serait attendu à une légitimation de la comparaison par une mention de la cause véritable de cet état : le soleil), le poète-artiste continue de sous-entendre les éléments ambiants (vent-soleil) plutôt que de les présenter de façon manifeste.

Par contre, il y a déjà dans les expressions « mêlés au ciel » et « dans le ciel » un indice de la véritable nature des éléments en jeu. Hasardons donc cette hypothèse : « mêlés » sous-tend à la fois la notion de dynamisme et d'intrusion propre à la nature fluide et immatérielle du vent (le vent se mêle aux saules), alors que « dans » évoque plutôt le caractère statique ou « uniformisant » de la lumière (les feuillages sont dans la lumière, dans l'espace uniforme de la lumière). Cette dichotomie (comme toutes les oppositions ou polarités du texte) s'abolira au cours du poème.

La première strophe met donc en scène tous les éléments nécessaires à la relation poétique. La seconde, se caractérisera par un recul face au phénomène à décrire. Reprenant les éléments sous-entendus dans la strophe initiale, elle révèle, l'articulation véritable de ces éléments (vent et soleil). C'est l'esquisse proprement dite, la saisie des articulations majeures du phénomène.

deuxième strophe : ESQUISSE

Le vent. Un mot, un vers, ni métaphore, ni métonymie, mais un fait et surtout une « cause ». Cette première mention d'un élément authentiquement « actif » ouvre la seconde strophe qui, on le devine déjà, clarifiera ce qui était jusqu'ici sous-entendu. S'opposant au vers 1 où l'action est attribuée à l'arbre et où la cause (vent) est inconsciente (tout au moins non spécifiée), le vers 5 renverse la perspective en

10. La tête penchée / Le vent peigne leurs chevelures longues (« Saules », p. 16).

redonnant le rôle dynamique au vent qui, dans une relation consciemment observée et analysée, devient le sujet agissant.

Cette action perçue, de sonore qu'elle était dans la première strophe, se présente ici comme visuelle avant tout. Cette « déviation » de la perception résulte précisément du recul effectué par le poète. Lucidement, l'artiste a décelé la source immédiatement « motrice » de sa première perception sonore : *Tourne leurs feuilles* (sans mouvement des feuilles il ne peut y avoir de bruissement).

De plus, cette action amène une nouvelle particularisation (toujours dans le pluriel indéfini) de l'élément arbre : des saules, en passant par leurs feuillages, nous en arrivons aux feuilles. Finalement, l'action même de « tourner » est conforme à la langue presque exclusivement littérale de la strophe.

D'argent apparaît comme l'état métaphorique des feuilles, tout comme *eaux vives* était celui des feuillages. Par contre, la métaphore ici est non seulement plus explicite sur la cause première de cet état (*D'argent*, en renseignant sur la couleur des feuilles, précise la nature de la cause de cette couleur : la lumière), mais elle se trouve, en plus immédiatement légitimée par cette précision quasi redondante de la cause de cet état « argenté » des feuilles : *Dans la lumière*. Lumière et vent sont donc les deux composantes de ce ciel métonymique des vers 1 et 4 (à remarquer d'ailleurs le parallélisme des vers 4 et 8 : *Dans le ciel/Dans la lumière*).

En plus d'assister à cette littéralisation de la vision, nous assistons aussi à son unification. Il importe en effet de constater que contrairement à la première strophe, les quatre premiers vers de la deuxième strophe ne présentent syntaxiquement qu'une seule proposition et par conséquent qu'une seule perception. Mais regardons plus précisément comment ces deux groupes de vers se répondent, comment ils illustrent le passage de la métaphore au littéral, de la dualité à l'unité :

1. { action (métonymie + métaphore)
 { lieu ambiant sous-entendant le sujet véritable de l'action (littéral)
 { état du second sujet (métaphore)
 { lieu ambiant sous-entendant la cause véritable de l'état (littéral)
2. { sujet véritable de l'action (littéral)
 { action (littéral)
 { état du c.o.d. (métaphore faible)
 { cause véritable de l'état (littéral)

Nous assistons donc d'une strophe à l'autre à une littéralisation des éléments, doublée d'une unification syntaxique. Cette dernière provoque, en ce qui concerne les relations entre les causes et les effets, un changement des successions. En effet, l'unité de proposition exige une « imbrication » plus grande des éléments en cause, nous passons d'un schéma de type a/b/a/b à une relation a/b/b/a (d'une disposition alternée à une disposition embrassée).

Les quatre derniers vers de cette seconde strophe, en venant ajouter aux précisions avancées jusqu'ici, ne perturbent aucunement les hypothèses suggérées par les vers précédents. La conjonction « et » a donc vraiment ici le sens d'une adjonction de renseignements sur la nature profonde des éléments en jeu.

Et c'est rutilant. Ainsi ce vers précise l'action de la lumière, et il la précise littéralement. Précision littérale de *D'argent*¹¹, ce vers encastre *Dans la lumière* entre un attribut métaphorique des feuilles et un attribut littéral des feuilles et de la lumière conjointement. Mais au-delà de cette apparente redondance de termes, « rutilant » sous-tend un début d'union des actions de la lumière et du vent. Il y a en effet dans cet attribut l'idée d'une luminosité vibrante, agitée, notion qui d'ailleurs se retrouvait déjà dans l'expression « eaux vives ». Nous assistons donc à un début de fusion des éléments ambiants (lumière et vent). Par contre, à cause de la proximité de l'idée de lumière (cf. les deux vers précédents : *D'argent/Dans la lumière*), nous ne retenons pour le moment que cet aspect lumineux de la notion de rutilance.

Déjà avec le vers suivant cette fusion apparaît plus évidente : *Et mobile* (sous-entendu *Et c'est...*). En effet, bien que cette idée de mobilité évoque principalement l'action du vent, la proximité entre l'attribut (mobile) et le sujet logique (*Le vent/Tourne les feuilles*) est déjà moins grande. Les vers sur la luminosité du phénomène qui les séparent suggèrent une possibilité « motrice » de la lumière. Syntaxiquement, *Et mobile* se rapporte autant aux vers 3, 4 et 5 qu'aux deux premiers vers de la strophe.

La troisième coordination, *Et cela flue*, ajoute encore à cette confusion grandissante, ou plus précisément à cette fusion naissante des éléments actifs de la relation arbres-ambiance. Pour la première fois dans le poème nous avons la présence d'un troisième élément, ce qui perturbe la structure binaire (vent dynamique/lumière statique), principale articulation du texte jusque là. Ici donc la correspondance attribut-sujet (« cela » = ?) sera encore plus difficile à établir. D'autant plus, on s'en souviendra, que dans la première strophe le registre aquatique évoquait l'action de la lumière, alors qu'il réapparaît ici dans un contexte beaucoup plus ambigu. De plus

11. *Rutilant* renvoie ici, selon nous, non pas à l'idée d'un « rouge ardent » mais simplement au sens le plus commun du mot : « qui brille d'un vif éclat ».

en plus il conviendrait, croyons-nous de faire de l'ensemble des quatre premiers vers de la strophe le sujet de cette coordination.

Ces trois coordinations (et... et... et...) qui, par leur construction anaphorique, introduisent dans le poème un rythme régulier et presque ondulatoire, se synthétisent dans le dernier vers de cette seconde strophe : *Comme des ondes*. « Ondes » doit être entendu dans le sens de « vibrations¹² », les vibrations par exemple créées par la pierre tombant dans l'eau. Les ondes se propagent concentriquement sous l'action du vent et de la lumière. Ce n'est d'ailleurs pas dans le poème la seule allusion au thème du cercle, archétype unifiant et tout aussi « homogénéisant » que l'eau l'est au niveau des éléments. Il n'est donc pas arbitraire de retrouver conjuguées dans cette strophe ces deux métaphores de la fusion, de l'osmose.

Résumons donc en quoi les deux premières strophes s'opposent. La première non seulement métaphorise obscurément, mais en plus elle prête à l'arbre les actions du vent et du soleil. La seconde hésite. Premièrement, elle redistribue les fonctions, deuxièmement, elle retombe, mais cette fois de façon modérée, dans la « confusion » initiale : c'est à nouveau l'arbre qui « flue », qui fait figure d'élément moteur dans la relation, il redevient « l'agi agissant ».

Cette tendance, nous l'avons déjà dit, est explicable par la vision matérialiste qu'a l'artiste du phénomène à décrire. Cette vision l'incite à confier au tangible le rôle dynamique de la relation. Par contre, le poète est tout à fait conscient maintenant de la transposition qu'il effectue. Et, dans la strophe suivante, avant de poursuivre sa démarche unifiante, le poète tiendra à légitimer cette métonymie du mouvement, du dynamisme originel.

troisième strophe : DÉ-MÉTAPHORISATION

On dirait que les saules coulent. Cette strophe donne une formule de « dé-métaphorisation » (ou plus précisément de « dé-métonymisation ») que l'on pourrait reprendre pour chacune des métonymies du texte (agi/agissant, effet/cause). Ainsi l'on pourrait dire : « On dirait que les saules chantent/Dans le vent/Mais c'est le vent/Qui les fait chanter (bruire). »

Il est à remarquer que dans cette troisième strophe, n'est conservé de la métaphore aquatique que son aspect dynamique : « couler ». Il y aura donc là aussi une succession alternée : strophe 1 eau = soleil, strophe 2 eau = vent et soleil, strophe 3

12. La première version du poème commençait d'ailleurs ainsi : *Les grands saules vibrent*.

eau = vent, strophe 4 eau = vent et soleil. Cette alternance est d'ailleurs conforme à l'alternance de la longueur des strophes.

Dans le vent. Avec cette troisième inclusion spatiale du phénomène, le verbe « mêler » commence à acquérir son sens premier de fusion, d'osmose. Les saules sont « dans le ciel », « dans la lumière », « dans le vent » et vice versa. Ce qu'il importe de ne pas oublier, c'est que dans la relation arbre-ambiance l'arbre est inerte. Nous sommes face à des saules inertes dans des éléments vitalisants, et non pas face à des éléments invisibles dans des saules vivaces.

Si nous nous arrêtons quelques instants à la construction même de cette strophe, nous nous apercevons que la structure en chiasme (*Et c'est le vent...*) engendre un schéma semblable à la fois à celui de la première et de la deuxième strophe (4 premiers vers). De la première il conserve la coordination, le double sujet (« Les grands saules... *Et leurs feuillages* » // « On dirait que les saules... *Et c'est le vent* »). De la seconde il maintient l'imbrication des causes et des effets :

| | |
|---|---|
| { | action (couler) |
| | lieu ambiant sous-entendant le sujet véritable (vent) |
| | sujet véritable de l'action (vent) |
| | action (couler) |

Il va sans dire que ce chevauchement des structures résulte de la coordination des deux versions possibles de la vision : active, passive.

Ici, cette imbrication, tant au plan du signifiant (succession des causes et des effets) que du signifié des deux termes (saules-vent) de la relation, se fait, selon nous, conformément à la conception animiste du phénomène. Le vent, élément dynamique, tient place de sang, de sève : *Qui coule en eux*. De plus, nous avons déjà parlé de la nature féminine des saules ; il conviendrait de dire un mot de la masculinité du vent. Élément caressant et fécondant dans l'imagerie primitive et populaire, le vent « sexualise » cet échange entre l'arbre et son ambiance. Cette dimension érotique de la relation accentue son caractère osmotique.

Fidèle aux mots du poète, disons que la transformation des apparences se fait par des « transfusions de sang », des « déménagements d'atomes » et des « jeux d'équilibre¹³ ». Mais à l'origine de la mêlée visuelle existe le mouvement, la vibration conjugée du vent et de la lumière, l'onde. Dans la dernière strophe, il y aura accélération de l'activité vibratoire. La quatrième strophe réorganise l'univers perçu dans une

13. *Accompagnement*, p. 34.

description subjectivée, synthétique et cohérente. C'est l'esquisse corrigée, revue à la lumière de la nouvelle perception du phénomène. C'est l'esquisse qui devient œuvre.

quatrième strophe : L'ŒUVRE

C'est des remous dans le ciel bleu. Le remous est une onde « folle ». Nouvelle métaphore circulaire, englobante, le remous entraîne tout, unifie les éléments par son mouvement désordonné et centripète. L'unité du phénomène est corroborée par l'unité métaphorique de la strophe. En effet, la métaphore aquatique régit dans cette strophe l'ensemble de la vision, non seulement le vent ou le soleil, mais également les saules (« C'est... » = l'ensemble du phénomène).

Ce mélange, métaphoriquement homogène, n'en est pas moins atténué par une nouvelle inclusion du phénomène : *Dans le ciel bleu*. Pourtant ce sera cette distinction entre le phénomène décrit et le ciel bleu qui permettra l'identification, préalablement perçue, du ciel à l'eau. Le remous ayant lieu par contact de l'eau avec un obstacle (ici, les saules), il se définit comme une activité anormale et limitée, circonscrite par une surface aquatique plane (ici, le ciel bleu). En plus de cette identification du ciel à l'eau calme et du saule-phénomène au remous, il faut remarquer qu'il est pour la première fois question de la bleuïté du ciel (donc le ciel n'est plus synonyme de vent ou de lumière mais simplement de « ciel bleu »).

Autour des branches et des troncs. Après la particularisation « ascendante » des premières strophes (saules-feuillages-feuilles), nous assistons maintenant à une généralisation « descendante » (feuilles-branches-troncs), conforme au mouvement d'unification de la strophe. Cette propagation circulaire, propre à l'onde, confère en effet à la vision une double unité. Il y a premièrement retour à la globalité du saule. Deuxièmement, par le mot troncs, il y a une évocation de pluralité indéfinie des saules. Le phénomène est à la fois unique et multiple. Il y a multiplicité de l'unité, identité du tout et de la partie : *C'est des remous*¹⁴.

La brise chavire les feuilles reprend *Le vent tourne les feuilles*¹⁵, mais conformément à la métaphorisation unique de cette strophe, l'image est régie par le registre marin. La brise étant un vent venant ou allant à la mer, elle justifie l'emploi du mot « chavire ».

14. « La solitude de chaque arbre et de tous les arbres ensemble. », p. 130.

15. L'auteur écrit « tourne » puis « chavire » au lieu de « fait tourner » et « fait chavirer ». Ce tour stylistique est révélateur de la dimension profondément animiste qu'il attribue au phénomène décrit.

Quant au vers suivant, *Et la lumière saute autour*, il reprend une idée déjà avancée, mais en ajoutant à la lumière la notion de mouvement. Les quatre premiers vers de cette strophe finale reprennent donc ceux de la seconde en accentuant la dimension osmotique du phénomène. Il y a généralisation de la métaphore et abolition de l'opposition vent dynamique/lumière statique. Cette unité dans le mouvement n'empêche pas, par contre, la coordination de deux actions distinctes : Le vent chavire... *et la lumière saute*. L'unité des actions se réalisera dans les derniers vers du poème.

Une féerie. Nous n'avons plus ici ni une vision « imposée » (strophe 1), ni une vision observée (strophes 2 et 3) mais une vision subjectivée, marquée par une métaphore totalisant l'ensemble des éléments en jeu. La réalisation concrète de cette synthèse apparaît dans le « reflet » (*Avec mille reflets*), luminosité sur une surface aquatique mobile. L'unité du vent et de la lumière, nous l'avons vu, était déjà présente dans « eaux vives » et « rutilant ».

Le vers suivant, *Comme des trilles d'oiseaux-mouches*, reprend l'élément sonore absent du poème depuis le premier vers où il était relié à l'action du vent. Ici, ce phénomène auditif, en vertu d'un jeu de correspondances de plus en plus complexe, recouvre l'ensemble de la perception. Le poète transpose poétiquement une vision originellement « naïve », inconsciente. Il retrouve par sa démarche une spontanéité perdue par la raison, l'observation (strophes 2 et 3). Le chant des saules n'est plus un phénomène uniquement sonore mais également visuel, tactile, olfactif. Une finale inédite du texte explique cette unification des sens :

Vraiment
Comme les trilles
Des oiseaux
Si bien que c'est la même chose
Pour moi
Les trilles des oiseaux
Les castagnettes cristallines
Du ruisseau contre les cailloux
Et l'agitation des saules,
La même chose,
La même danse et la même chanson,
Toute fluidité,
Parmi la même transparence¹⁶.

16. « Notes », p. 1055.

Pour sa part, le vers suivant, *Comme elle danse sur les ruisseaux*, accentue le dynamisme de la lumière en la personnifiant. La lumière et le vent ont « la même danse et la même chanson ». Cette mobilité de la lumière sur les feuilles, identique au mouvement de la lumière sur l'eau, conjugue la luminosité du soleil et la motricité du vent. Vent et lumière sont simultanément captés par le feuillage sous la forme synthétique du reflet. Alors que dans la deuxième strophe, le vers *Et Mobile* évoquait principalement l'action du vent, ici, *Mobile*, se rapporte, il n'y a plus à en douter, à l'action de la lumière. En conférant la mobilité directement à la lumière, le poète homogénéise son action à celle du vent.

Le dernier vers, *Avec tous ses diamants et tous ses sourires*, ajoute à cette « cosmogonie » deux éléments jusqu'alors absents du texte. Premièrement, le « diamant », tout en étant conforme aux aspects de transparence et de luminosité, introduit le règne minéral dans cet univers parallèle (seul règne absent du poème). Deuxièmement, le sourire, en dépassant le simple animisme pour conférer à la lumière un trait proprement humain, porte à son plus haut point la tendance « personnifiante » du poème. De plus, ce rapprochement d'une matière caractérisée par sa « densité » (le diamant) et d'une abstraction clôt le texte sur une prise de conscience des possibilités osmotiques de la métaphore.

De la confusion à la fusion, de la multiplicité des sens et des éléments à l'unité de perception, ce « mariage cosmique » est « informé » par la fluidité et la transparence. On n'y retrouve pas en effet cette dialectique de l'ombre et de la lumière, fréquente chez le poète. L'évolution du texte se fait en fonction de l'abolition éventuelle de la relation sujet-objet : « Ce paysage est maintenant informé par ma vision et ma vision jusqu'à un certain point déterminée par ce paysage¹⁷. » Cette intime relation est due à une participation « émotive » du poète au phénomène vu.

C'est « parmi cette transparence incroyable de l'air¹⁸ », dans cette alliance lumineuse du diaphane et du tangible que le poète découvre sa « matière ». Cette matière fuit sous le regard du « voyant ». Elle se dérobe à une perception intégrale de ses éléments. Elle n'est saisie que dans une de ses virtualités, que dans l'esquisse de sa véritable réalité : « Ce paysage dans sa réalité matérielle amorçait une réalité seconde, une réalité spirituelle qui consistait en plans immatériels¹⁹. »

17. *Journal*, « Expérience », p. 472.

18. *Journal*, p. 117.

19. *Journal*, p. 435.

« L'action agie », « la chose personnifiée », « un souci du concret » se dissimule donc sous les « formes non solides, mouvantes » engendrées par le vent et la lumière : « Cela tient du vent, cela tient au vent²⁰. » C'est dans cette perpétuelle métamorphose de formes et d'impressions que le texte prend forme, que le poème est « informé ».

NORMAND DE BELLEFEUILLE

20. *Autre Icare*, p. 176.